



Lo siniestro en la representación de espacios provinciales. *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel

Natalia D'Alessandro

Question/Cuestión, Nro.69, Vol.3, agosto 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e536>

**Lo siniestro en la representación de espacios provinciales.**  
***La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel**

**The uncanny in the representation of provincial spaces.**  
***La mujer sin cabeza* by Lucrecia Martel**

“No los mires. Está llena de ellos la casa. Son espantos.

Ya se están yendo. No lo mires y se van”

*La mujer sin cabeza*

**Natalia D'Alessandro**

CONICET

Universidad de San Andrés

Argentina

[ndalessandro79@gmail.com](mailto:ndalessandro79@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9319-047X>

## Resumen

*La mujer sin cabeza* de la directora argentina Lucrecia Martel está diseñada como “película de terror” y tiene como base un relato oral del noroeste argentino sobre las ánimas. Desde este punto de partida, me interesa indagar en la idea de “lo siniestro” en el film, siguiendo algunas propuestas del texto “Lo siniestro” de Freud.

Analizaré dos aspectos de “lo siniestro” en la representación de ciertos lugares provinciales. Por un lado, propongo que la película despliega un trabajo sobre lo siniestro de ciertos mecanismos de borramiento de la historia. Estos mecanismos se perciben a través de la desmemoria sobre el accidente fundacional que abre el film y funciona como *leitmotiv* sobre el cual gira el relato: en esos lugares del “interior” hay un énfasis en trabajar con el silencio, lo no dicho, la ausencia y el anonimato. Por otro lado, indago en la representación de espacios provinciales marcados por lo siniestro de las relaciones de poder que se entablan allí dentro. Así, propongo que la película trabaja con las ideas de “fantasma” y de lo “espectral”: hay allí voces históricamente homogeneizadas e invisibilizadas.

Finalmente, me pregunto sobre la intervención de Lucrecia Martel en el campo cultural argentino en relación con la representación de estos lugares provinciales, y propongo pensar en el proyecto cinematográfico de Martel desde un interés omnipresente por ciertos conflictos contemporáneos que atraviesan diversas comunidades indígenas en distintas provincias argentinas.

**Palabras clave:** cine argentino contemporáneo; provincias argentinas; lo siniestro; comunidades indígenas.

## Abstract

“La mujer sin cabeza” (2008) by the Argentine director Lucrecia Martel is designed as a “horror movie” and is based on an oral story from the Argentine northwest about souls. From this starting point, I am interested in investigating the idea of “the uncanny” in the film, following some proposals from the text “The uncanny” by Freud.

I will analyze two aspects of “the uncanny” in the representation of certain provincial places. On the one hand, I propose that the film unfolds a work on the uncanny of certain mechanisms of erasure of history. These mechanisms are perceived through the forgetfulness

about the foundational accident that opens the film and functions as a leitmotif on which the story revolves: in those provincial places there is an emphasis on working with the silence, the unsaid, the absence, and the anonymity. On the other hand, I investigate the representation of provincial spaces marked by the uncanny of the power relations that are established there. Thus, I propose that the film works with the ideas of the "ghost" and the "spectral": there are historically homogenized and invisible voices there.

Finally, I wonder about the intervention of Lucrecia Martel in the Argentine cultural field in relation to the representation of these provincial places, and I propose to think about Martel's film project from an omnipresent interest in certain contemporary conflicts that various indigenous communities are going through in different provinces Argentines.

**Key Words:** Argentine contemporary cinema; Argentine provinces; the uncanny; indigenous communities.

### Palabras preliminares

Lucrecia Martel nació en Salta en 1966. Dirigió los cortos *El 56* (1988), *Piso 24* (1989), *Besos rojos* (1991) y *Rey muerto* (1995). En 2001 estrenó su primer largometraje, *La ciénaga*, que recibió numerosos premios y que en cierta forma inauguró el llamado "nuevo cine argentino". En 2004 apareció *La niña santa*; en 2008, *La mujer sin cabeza*; y en 2010, el cortometraje *Nueva Argirópolis*. Tras años de un minucioso trabajo, en el año 2017, Martel estrenó su película *Zama*, basada en la novela del escritor mendocino Antonio Di Benedetto, que ha sido aclamada por la crítica mundial.

La película *La mujer sin cabeza* es la tercera producción de Lucrecia Martel. Conformar una especie de trilogía junto a *La ciénaga*, y *La niña Santa*, especialmente por la indagación minuciosa de ciertas zonas, como por ejemplo los cuerpos, la sexualidad, los ámbitos familiares y domésticos, los contrastes de clase y un énfasis en la indagación de la experiencia de diversos espacios provinciales. En el *film*, todos estos ámbitos contribuyen a la conformación meticulosa de estos "lugares de lo siniestro" en los que indagaré en este ensayo.

Es fundamental mencionar en esta breve introducción que *La mujer sin cabeza* reactiva como una especie de música de fondo ese *leitmotiv* omnipresente de la última dictadura argentina: el “no nos damos cuenta de lo que está pasando”, discurso de un amplio sector social. Como ha afirmado Martel misma en entrevistas, la película propone indagar sobre la persistencia de ese mecanismo de la dictadura en el presente. En este sentido, presenta una especie de coro unido por esa colaboración con el olvido: los personajes centrales buscan instalarse en el “no sabemos lo que está pasando”. Este aspecto ya ha sido ampliamente analizado por Deborah Martin (2016) en *The cinema of Lucrecia Martel*. Allí, Martin hace una lectura minuciosa de *La mujer sin cabeza* como una especie de alegoría de la última dictadura argentina, que busca revelar, entre muchas otras cosas, cómo los mecanismos de violencia y represión de ese siniestro período de la historia siguen manifestándose en el presente:

If historical and political allegory are suppressed, partial or even absent in Martel's first two feature films, it is *La mujer sin cabeza*, which the director has described as ‘mi película más argentina’ (‘my most Argentine film’, Enríquez 2008) that appears to allude to the Argentine dictatorship of 1976–82 and to those ‘disappeared’ by that regime [...] To reduce the film to any one political or historical reading would, though, be to deny the film’s allusive and multiplicitous nature, its polysemic inferences and metaphors, which, as in the previous features, open up *La mujer sin cabeza* to multiple interpretations” (pp. 133-134). (1)

En su libro, Martin analiza en detalle este aspecto alegórico de *La mujer sin cabeza* como indagación y cuestionamiento profundo de la última dictadura militar y de sus resonancias en el presente, por lo que en este ensayo me detendré en su propuesta de abrir la película hacia nuevas lecturas, aunque considerando la importante presencia de la puesta en escena de ese conflicto como un aspecto fundamental del *film*. Por ello, aquí me focalizaré especialmente en la construcción cinematográfica de lo espacial en relación con ciertos lugares provinciales. Como afirma Sergio Wolf (2011) en “Sistemas de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel”, podríamos decir que Martel inauguró en el contexto del nuevo cine argentino

esta indagación meticulosa de lo provincial; aunque, es necesario agregar, desde un cine siempre alejado de la idea de “identidad regional”, “folklore” o “color local”:

Es cierto que Lucrecia Martel puso a Salta en el mundo. Desde que hizo su cortometraje *Rey muerto*, hace ya más de quince años, sus películas generaron –incluso en críticos que no tienen la menor idea de cómo es Salta– una persistente relación simbiótica entre su mundo cinematográfico y su provincia como mundo. Pero: ¿alguien viajaría especialmente a Salta siguiendo los rastros de las películas de Martel, tratando de identificar esos espacios? Y al mismo tiempo: ¿tienen esos espacios la forma de paisajes tras los cuales vale la pena ir? Más allá de que se puedan identificar esos cerros amenazantes, ese río para pescar con faca o la finca de *La ciénaga*, más allá de poder encontrar el Hotel Termas de Rosario de la Frontera de *La niña santa*, o de poder recorrer la localidad La Caldera o identificar el Hospital San Bernardo de *La mujer sin cabeza*, el cine de Martel no es un cine “de paisaje”.

En el contexto del “nuevo cine argentino” como agrupación problemática, generalmente enunciada desde la ciudad de Buenos Aires, considero al igual que Wolf que el cine de Martel se presenta como un cine de resistencia contra la idea de contrucción de “paisajes” homogeneizadores de los detalles. Más aún, creo que el proyecto cinematográfico de Lucrecia Martel se pronuncia también contra la idea de “identidad nacional o regional”, y contra la idea de “folklore” o “color local”. Su cine se postula siempre a favor del trabajo incansable con las diferencias y con la posibilidad de generar, a través del cine, nuevas miradas sobre ciertos espacios, colectivos y sujetos.

Ahora bien, *La mujer sin cabeza* está diseñada como “película de terror” y tiene base en un relato oral del noroeste argentino sobre las ánimas. Desde este punto de partida, me interesa indagar en la idea de “lo siniestro” en el *film*, siguiendo algunas propuestas del texto “Lo siniestro” (1919) de Sigmund Freud. En este ensayo, analizaré dos aspectos de “lo siniestro” en la representación de ciertos lugares provinciales. Por un lado, propongo que la película despliega un trabajo sobre lo siniestro de ciertos mecanismos de borramiento de la historia. Estos mecanismos se perciben a través de la desmemoria sobre el accidente fundacional que abre el *film* y funciona como *leitmotiv* sobre el cual gira el relato: en esos

lugares provinciales hay un énfasis en trabajar con el silencio, lo no dicho, la ausencia y el anonimato. Por otro lado, indago en la representación de ciertos lugares provinciales marcados por lo siniestro de las relaciones de poder que se entablan allí dentro. Así, propongo que la película trabaja con las ideas del “fantasma” y de lo “espectral” para observar ciertas voces históricamente homogeneizadas e invisibilizadas en el contexto argentino. Finalmente, me preguntaré sobre la posibilidad de pensar en la representación de estos lugares de lo siniestro en el campo de la cultura y la realidad argentina contemporánea.

### **Lugares de lo siniestro I.**

#### **El borramiento de la historia: “Es un perro, no pasa nada”**

Ya desde el primer momento, *La mujer sin cabeza* se configura como un relato sobre ciertos mecanismos de la *desmemoria*. Retomemos brevemente la historia: en los primeros minutos, el *film* coloca a Verónica, la protagonista, en el centro mismo del conflicto. Verónica es una mujer de clase media-alta, de una provincia, que regresa manejando de un paseo y atropella a “alguien o algo” en la ruta. En lugar de detenerse, rápidamente decide no bajar del auto y continúa su camino. Si bien desde el espejo de su auto cree ver un perro muerto en medio de la ruta, a medida que avanza la película, descubrimos que ella convive con la idea de que ha atropellado a “alguien más”. Desde este primer momento, la mirada fílmica se instaura en esa duda que atraviesa todo el relato: focalizada desde el espejo retrovisor del auto de la protagonista, apenas vislumbramos un cuerpo en el camino y no podemos precisar si ese alguien es un perro, un niño o quién.

Ese accidente inicial funciona como un misterio de la historia, como “lo no dicho” que se marca por su ausencia. A partir de aquí, como espectadores asistimos a la cotidianeidad de la vida de la protagonista dominada por una extraña -y aleatoria- pérdida de la memoria tras el accidente. El resto de la película gira en torno al desdibujamiento de ese accidente fundacional. Observamos también los “esfuerzos” de su núcleo íntimo por borrar las huellas del accidente, para eliminar así toda posibilidad de culpa. Sin embargo la latencia de esa muerte anónima es omnipresente: opera como trauma en el relato y pone en evidencia los mecanismos de funcionamiento de ese espacio provincial.

Tras este evento inicial, el *film* parece asumir el formato de una “película de terror”, que diseña meticulosamente una topografía dominada por lo siniestro de las relaciones que

entablan allí dentro. La película no sólo se acerca estéticamente a propuestas como la de Herk Harvey en *Carnival of Souls* (1962) o a ciertas películas de David Lynch. Además, Martel afirma en la entrevista “La mala memoria” (2008), que el esquema narrativo de *La mujer sin cabeza* responde a un concepto de la medicina popular del noroeste argentino, la enfermedad del “susto”. El susto es el *shock* posterior a un accidente, en el que se piensa que “el alma se va del cuerpo”, dejando a la persona convertida en una especie de “muerto-vivo”. Así, la estructura general de la película parece responder a esta historia oral de “terror” del noroeste argentino, que ha generado la idea de *La mujer sin cabeza* como “gótico salteño”. El relato popular funciona como diseño de fondo y como disparador de la historia: es el mecanismo que permite el trabajo con la idea de una protagonista que se desplaza como *muerta-viva* en un mundo borroso y en “suspensión”. Pero también, este esquema despliega en su forma misma todo un planteo político: la película nos invita a leer esos huecos de la memoria y esas tachaduras de la historia que dominan el mundo de Verónica.

Desde este formato de terror, la película trabaja en la construcción de una zona dominada por lo siniestro. Ahora bien, ¿cómo opera el trabajo con ciertos lugares de lo siniestro en este contexto? Como en Freud, aquí lo siniestro asume múltiples perspectivas. En primer lugar, observaré el borramiento de la historia como imposición de un poder; en segundo lugar, la creación de un espacio fantasmagórico, generado por las relaciones de violencia que ejerce una clase sobre otras en estos espacios provinciales. En ambos casos, tomaré como punto de partida esta propuesta de Freud en su texto “Lo siniestro”: “Lo siniestro es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.” Así, nos preguntaremos junto a Freud: “¿Cómo es posible que lo familiar devenga siniestro, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?”

Empecemos por el borramiento de la historia. Tras el accidente, la protagonista parece estar dominada por una situación de amnesia total. Sin embargo, en ese aparente lugar del olvido, hay elementos del entorno que remiten constantemente a la idea de ese “cuerpo anónimo-muerto-atropellado” que ha abierto el relato. Por ejemplo, cuando Verónica vuelve a su casa tras el accidente, el marido trae el cuerpo de un animal muerto -ensangrentado- que ha casado en el campo y que *hay que limpiar*. Más adelante, el jardinero encuentra “algo extraño” enterrado en el patio de su casa, en *esa parte de atrás*. Luego, durante un partido de fútbol, ella observa la caída brusca de uno de los jugadores en la cancha, que queda allí tendido,

como muerto. Así, a través de la acumulación visual de elementos que remiten a la idea constante del “cuerpo muerto”, el espacio familiar de la protagonista va deviniendo un espacio extraño.

Un poco más adelante, Verónica hará una afirmación que nos descubre que su estado de “desmemoria” responde a mecanismos de borramiento de la historia, que a partir de aquí se intensificarán. Repentinamente, ya en la mitad de la película, sorprende al marido -y a nosotros como espectadores- con una afirmación pronunciada mientras hacen fila en el supermercado. Imbuidos en esa situación cotidiana, el marido le dice “Hay un infierno de gente”, a lo que Verónica responde: “Maté a alguien en la ruta”. El marido enmudece unos segundos y luego responde: “¿Qué dijiste?”, a lo que ella contesta nuevamente: “Maté a alguien en la ruta. Me parece que atropellé a alguien”. Tras unos segundos de silencio, finaliza la escena. La próxima imagen nos coloca en el auto del marido y Verónica, que van por la ruta de noche a la búsqueda del lugar donde ella cree que atropelló a “alguien”. En medio de la oscuridad, donde como espectadores no podemos observar casi nada, y sin detener el auto, observan un “bulto” al costado de la ruta y el marido afirma: “Es un perro. Te asustaste. No pasa nada”. Sin embargo, ella responde: “Me parece que atropellé a alguien.”

Este momento de la película podría considerarse como una segunda instancia central del relato. La aceptación de Verónica “maté a alguien en la ruta” es seguida por la afirmación insistente del marido “es un perro, no pasa nada”, que funciona casi como un *leitmotiv* de esta clase y su ejercicio del poder a través de la palabra. Este conflicto o “accidente fundacional” - que gradualmente se va configurando como el homicidio de un niño anónimo, un homicidio silenciado- se resuelve en el ámbito familiar donde parientes y allegados contribuyen con el borramiento de la historia a través del manejo de redes sociales y relaciones de poder que parecen dominar el funcionamiento de todo ese espacio. Por ejemplo, su primo -el juez- hará las llamadas necesarias a la policía y a sus contactos. En el interior de un cuarto cerrado, dominado por la facilidad de resolver el “evento” a través de estas herramientas de poder, se determinará que “allí no ha pasado nada”. Así, en la facilidad y en la familiaridad con la que se resuelve el conflicto, generada en el ambiente de camaradería de una clase, se acentúa el lugar de lo siniestro que va creciendo en la película.

Este borramiento de la historia se enfatiza más aún cuando la latencia de ese cuerpo anónimo muerto -que hasta aquí todavía nos preguntamos si es animal o humano- pierde su

condición de anonimato. En este tercer momento central del relato, se descubre que en el lugar del accidente un canal se ha tapado porque “hay algo” obstruyéndolo. Se genera así en la película esta fuerte imagen del fluir de un canal obstruido por la urgencia de un cuerpo que hay que identificar, imagen que mantendremos presente para el final de este ensayo. Verónica pasa por el lugar y tras preguntar qué ocurre, un hombre le responde: “Se ha tapado el canal. Puede ser una persona o un ternero”. Momentos después, en la televisión anuncian que se ha encontrado el cuerpo de un niño, hijo de una familia campesina de una comunidad cercana, que lo busca desde hace semanas.

El final de la película, exhibe esa “solidaridad familiar” por anular definitivamente el accidente. Se establecen contactos para borrar las huellas del evento y la protagonista resulta liberada de toda responsabilidad. En la última escena, vemos cómo el accidente quedó atrás y la mujer sin cabeza -la “desmemoriada”, la que “no recuerda”- comparte una fiesta familiar. Volviendo a la pregunta de Freud: “¿Cómo es posible que lo familiar devenga siniestro, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” En este caso, lo siniestro ocurre en la familiaridad de esos procedimientos aplicados en el interior de un espacio regido por lógicas de poder. A través de la observación incansable de esos ámbitos domésticos omnipresentes en la totalidad de su proyecto cinematográfico, Lucrecia Martel busca indagar en ciertas formas históricas de violencia y en las desigualdades instauradas, ya “familiares” de tan antiguas, de esos espacios provinciales.

## **Lugares de lo siniestro II.**

### **El espacio provincial, espectral y siniestro: “No los mires y se van”**

Ahora bien, hay un segundo aspecto de lo siniestro en la película que me gustaría analizar: es la creación de un espacio provincial del interior fantasmagórico, generado, entre otras cosas, por la invisibilización y homogeneización histórica de una clase por otra. En este sentido, creo que hay un uso deliberado y político en la película de la idea de “fantasma”. Como ya ha afirmado Martin en *The cinema of Lucrecia Martel*, en los espacios públicos y privados que aparecen alrededor de la protagonista se despliega toda una serie de personajes que se construye como una servidumbre fantasma moviéndose entre las sombras. Empleadas domésticas, choferes, enfermeras, jardineros, el “chico” que lava el auto, son presencias que parecen movilizarse como espectros bajo las órdenes de sus “amos”. En relación con los

procesos de “familiarización” de estas formas de ejercicio de poder y de “sofisticación” de los sistemas de olvido como tema central de la película, cuestiona Lucrecia Martel (2011) en “Entrevista con Lucrecia Martel”:

¿Con qué mecanismo tan perfecto y sofisticado hemos logrado no sentir, no tener ningún remordimiento a la hora de irnos a dormir o de estar comiendo, sobre todos los que no están en esta situación, sobre toda la gente que sufre, la gente que no come?  
¿Cómo puede ser que esté tan acabado el sistema, como para que nos permita no hacernos responsables del dolor de los demás, o de la desaparición de los demás?

En este sentido, una tía anciana y senil es quien enuncia este problema en la película. Paradójicamente, quien puede ver a los fantasmas o “espantos” -como se les llama en el noroeste- que circulan por la casa, es esta mujer cercana a la muerte y a la locura, que irrumpe varias veces pronunciando aquello que los otros miembros de su familia buscan borrar. El momento central en el que se descubre el cuerpo del niño en el canal, es seguido inmediatamente por la voz de esta mujer. Verónica está sentada en la cama de su tía, mientras ella duerme, y de pronto la anciana pregunta, entredormida: “¿Quién es?” “Soy yo, Lala, estabas despierta”, afirma Verónica. “Qué voz rara”, responde ella, y luego, semidormida aún y con los ojos cerrados continúa: “No los mires. Está llena de ellos la casa. Son espantos. Ya se están yendo. No lo mires y se van”. En este momento, la cámara se detiene sobre la imagen borrosa de uno de los niños que trabaja para la familia. “No los mires y se van” podría funcionar como otro *leitmotiv* de una clase que domina este espacio siniestro. Así, la película tiende un puente entre el borramiento de la muerte del niño como el ejercicio de una autoridad específica y premeditada y una violencia sistemática, aplicada diariamente en la familiaridad de ese espacio.

De esta forma, la película parece querer subvertir a través de sus mecanismos estos *leitmotiv* de la desmemoria. “No pasó nada” y “No los mires y se van” son contrarrestados con la necesidad urgente de mirar el cuerpo tachado y los fantasmas que circulan alrededor. *La mujer sin cabeza* es una película que nos propone mirar en detalle, investigar los procesos de “familiarización” de la violencia de estos lugares de lo siniestro, en estos reductos naturalizados

de poder. La película parece proponernos que hay que indagar en ese canal obstruido por la urgencia de un cuerpo anónimo que hay que identificar.

Ahora bien, otra operación que contribuye a la indagación de estos lugares de siniestro es la creación de toda una zona fantasmagórica, generada no sólo por la invisibilización de una clase por otra, sino también por el énfasis en un espacio rural afantasmado, que funciona con respecto a la ciudad de Salta como un “interior” del “interior”. El diseño espacial de la película complejiza el espacio provincial presentando no sólo la ciudad de Salta, sino también la comunidad rural a la que pertenece el niño muerto, cuyo cuerpo anónimo funciona como un espectro latente que atraviesa todo el relato.

En el libro ya mencionado, Martín relaciona la utilización de lo espectral en *La mujer sin cabeza* con la idea de *espectralidad* postulada por Derrida (1993) en *Espectros de Marx*:

Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. (p. 12)

Me gustaría agregar aquí algunos detalles. Considero que, en la película, no sólo el niño muerto funciona como espectro y toda la clase popular se diseña a través de una zona de fantasmagoría; sino también todo un espacio -ese “interior del interior” que es la comunidad rural a la que pertenece el niño- parece operar en la película como pueblo-fantasma. Tal como Derrida propone, el *film* parece invitarnos a observar esos lugares de siniestro, pero especialmente esos procesos de construcción de “espectralidad” que operan en los discursos de las clases dominantes que manejan este espacio provincial. Martín pone en escena un conflicto que traspasa toda esta topografía provincial: la repartición desigual de lo social, lo económico y lo cultural produce espectros que atraviesan el espacio de un extremo a otro. *La mujer sin cabeza* nos invita a hablar de esos “fantasmas”. Pero, sobre todo, nos invita a hablar *con* esos fantasmas desde una mirada interna al conflicto, que nos permite observar desde allí dentro esos mecanismos de la violencia. Mirar, mirar desde allí *de* incansablemente, es la operación política-escritural que propone esta película.

### Hacia algunas conclusiones

Para llegar a algunas conclusiones sobre la intervención de Lucrecia Martel en el campo cultural argentino en relación con la representación de estos lugares provinciales, hay que mencionar una operación ineludible. *La mujer sin cabeza* -al igual que toda su producción cinematográfica-, parece diseñar un lugar de enunciación provincial, o más bien ~~para~~ decir: busca pronunciarse desde provincia. No sólo porque hay una mirada obsesiva sobre múltiples topografías provinciales que atraviesan sus *films*, y que Martel describe como *el deseo de ver algo*: una curiosidad insaciable que acompaña todo su proyecto. Además, sus películas parecen buscar como locus político de la enunciación esas cartografías ~~para~~ para pronunciarse desde allí. A través de ese posicionamiento y de esa mirada, ingresan además al ámbito cinematográfico múltiples temas, conflictos y voces provinciales que tradicionalmente no encontraban agencia en el mapa de ese recorte siempre problemático denominado “cine argentino”.

Como sabemos, los espacios provinciales han sido tradicionalmente homogeneizados bajo el término conflictivo de “el interior”. El interior ha sido imaginario dominante desde los textos fundacionales del siglo XIX, especialmente mediante la conceptualización “nacional” de determinados espacios como *tierra adentro*, *desierto* o *pampa*, entendidos desde esa instancia inicial como una otredad. Para estos discursos centralizadores -que operaron de una forma similar a la que Raymond Williams (1973) postula en *El campo y la ciudad*- el *interior* funcionó en oposición permanente a la ciudad de Buenos Aires. Fundamentalmente, el interior era *lo que no estaba allí* del discurso nacional, *lo que no se conocía*. Durante el siglo XX, las representaciones de un espacio “interior” diseñado desde la centralidad de la ciudad de Buenos Aires o desde otros espacios de poder, siguieron presentes y creo que los vestigios de estos discursos centralizadores se reescriben incluso hoy de múltiples formas.

Pienso que las películas de Martel intervienen en este debate: sus *films* se pronuncian contra todo proyecto unificador y homogeneizador. Hay en ellos una mirada descentralizadora que indaga incansablemente en diversas cartografías provinciales, siempre alejada de la idea de color local, de folklore, de regionalismo o de identidad provincial. Sus películas parecen querer subvertir el uso canónico tradicional de “el interior” construido siempre desde el afuera, desde una mirada generalmente reductora y externa.

En este sentido, entiendo que las películas de Lucrecia Martel postulan la idea de desaprender y subvertir la legitimidad de lo aceptado como familiar o naturalizado. En relación con estos procesos de “familiarización”, y como ya mencionamos en una cita previa, Martel postula: “¿Con qué mecanismo tan perfecto y sofisticado hemos logrado no sentir, no tener remordimiento a la hora de irnos a dormir o de estar comiendo, sobre todos los que no están en esta situación, sobre toda la gente que sufre o que no come?” En *La mujer sin cabeza*, busca visibilizar esos lugares de lo siniestro con los que se ha operado históricamente desde lugares hegemónicos: el borramiento de ciertas historias; la reactivación contemporánea del leitmotiv “no sabemos lo que está pasando”; el afantasmamiento de ciertos espacios, comunidades, subjetividades; las producciones de espectralidad en los relatos diseñados desde la centralidad de zonas dominantes.

Ahora bien, actualmente Lucrecia Martel trabaja en el documental “Chocobar”, que será estrenado este año 2021. Ya en “Territorios transitables”, ensayo escrito por Martel en 2013, hace referencia al asesinato de Javier Chocobar, de la Comunidad Diaguíta de los Chuschugasta, en El Chorro, provincia de Tucumán, el 12 de octubre de 2009. En ese ensayo, Martel narra cómo Chocobar fue asesinado de un disparo durante un enfrentamiento con un hombre que se proclamaba “dueño” de la tierra, que pertenecía históricamente a la comunidad. Explica también el despojo de tierras que ha sufrido la comunidad diaguíta y se refiere a la Ley de reorganización del territorio, que parecía habilitar la posibilidad de que las comunidades recuperaran sus tierras, pero que, finalmente, generó que los “dueños de campo” recrudescieran los intentos de sacar a las comunidades que llevan siglos viviendo allí. (2)

Creo que *La mujer sin cabeza*, al igual que toda la cinematografía de Lucrecia Martel, sin dejar de lado su especificidad de discurso cinematográfico, busca desde un comienzo insertarse en este debate específico, histórico, y al mismo tiempo tan actual. Hay en su proyecto un interés marcado por las provincias, por las comunidades y especialmente, por los diversos conflictos que enfrentan las comunidades indígenas hoy en distintos puntos del país. Si seguimos su trayectoria, estos conflictos ya están delineados sutilmente en la trilogía -*La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*- y en sus primeros cortometrajes. Lucrecia Martel, como observamos en los apartados anteriores, busca incansablemente indagar en esos lugares de lo siniestro: especialmente, en ciertas formas históricas de violencia y en las desigualdades instauradas, ya “familiares” de tan antiguas, de esos espacios provinciales. En

la trilogía, ya es omnipresente una tensión entre ciertos sectores de clase media-alta “blanca” y ciertos sectores populares-rurales en relación con las comunidades indígenas del Norte argentino. Esta tensión, que nos atraviesa como país desde los comienzos de la configuración misma de la idea “Nación” en el siglo XIX, y que seguirá presente desde allí hasta la actualidad, es un conflicto siempre latente en su filmografía.

Este interés aparece de forma más marcada en la ficción utópica *Nueva Argirópolis*, - que escenifica la lucha de comunidades indígenas del noreste argentino por establecerse en unas islas “sin dueño” en el Delta del Paraná-; y ahora se concentra en el documental Chocobar en el que Martel está trabajando. En relación a este documental, Martel (2020) se pregunta en “Chocobar. Presentación de Lucrecia Martel en el Festival de Locarno 2020”:

¿Cómo fue posible que suceda ese crimen? ¿Qué cosas sucedieron para que se mate a un hombre así, en ese lugar, en el 2009? ¿Qué pasó, a lo largo de la historia, para que eso sea posible? No puedo invocar nada en nombre de la comunidad porque la comunidad es una experiencia que me es absolutamente ajena. Entonces no puedo hablar por esas personas. Pero sí puedo decir qué trampas se hurdió en torno a estas personas [...] Entonces, este documental es sobre eso: sobre cómo se construye la imposibilidad de ver al otro. Es un documental de observación lo más en detalle posible, tratando de desmenuzar las estructuras con las que el pensamiento blanco autojustifica su violencia, y la arbitrariedad, la desfachatez de ese pensamiento al ejercer su poder. Y también porque pienso que en esa observación detallada algo se puede desarticular.

Así, su proyecto cinematográfico busca indagar desde los comienzos en esos lugares de lo siniestro en la representación de ciertas zonas provinciales y comunidades: ¿Cómo es posible que haya sucedido el crimen de Chocobar?, se pregunta incansablemente. ¿Qué pasó a lo largo de la historia para que estos lugares de lo siniestro se reproduzcan y se conserven? ¿Qué mecanismos de violencia han “familiarizado” en nuestra historia como país, como “nación”, esos lugares de lo siniestro? Lucrecia encuentra algunas respuestas a estos interrogantes desde una especificidad cinematográfica y desde toda la conceptualización de

una ética como cineasta: no busca en su filmografía hablar por el otro, por los colectivos, por las comunidades indígenas. Más bien, desde los propios modos y mecanismos cinematográficos de sus películas, postula observar en detalle esos lugares de lo siniestro, de violencias instauradas y ya familiares de tan repetidas en el contexto argentino, para lograr a través de esa mirada cinematográfica meticulosa e incansable que caracteriza todo su proyecto “desmenuzar las estructuras con las que el pensamiento blanco autojustifica su violencia”.

En síntesis, considero que la filmografía de Lucrecia Martel busca revertir ese imperativo de una clase “blanca” acomodada que se repite como *leitmotiv* en *La mujer sin cabeza* y que funciona como epígrafe de este artículo: “No los mires. Está llena de ellos la casa. Son espantos. Ya se están yendo. No lo mires y se van”. Por el contrario, sus películas proponen mirar microscópicamente esos lugares de lo siniestro, mirar lo más en detalle posible, incansablemente, como operación política de un cine que busca analizar y desarticular las violencias históricas en el contexto argentino.

## Notas

1. Si las alegorías históricas o políticas están suprimidas parcialmente o incluso ausentes en los dos primeros films de Martel, es *La mujer sin cabeza*, que la directora ha descrito como “mi película más argentina” la que parece aludir a la dictadura argentina de 1976-82 y a aquellos “desaparecidos” por ese régimen (...) Reducir la película a una única lectura sería, sin embargo, negar su naturaleza alusiva y múltiple, sus inferencias y metáforas polisémicas, las cuales, como en las películas previas, abren *La mujer sin cabeza* a múltiples interpretaciones. (Traducción de la autora del artículo.)

2. Ley 26.160 sancionada el 1 de noviembre de 2016: “Declárase la emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras que tradicionalmente ocupan las comunidades indígenas originarias del país, cuya personería jurídica haya sido inscripta en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas u organismo provincial competente o aquéllas preexistentes.” <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/122499/norma.htm>

## Bibliografía

- Aguilar, G. (2010) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Algarín Navarro, F. y Granda, M. (2011). Entrevista con Lucrecia Martel. *Lumiere*. 1, 87-91.
- Andermann, J. (2012). *New Argentine Cinema*. [Nuevo cine argentino]. London: I. B. Tauris.
- Benjamin, W. (2000). Sobre el concepto de historia (pp. 55-68). En *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Enríquez, M. (17 de agosto de 2008). La mala memoria. *Radar*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>
- Freud, S. (2009). Lo ominoso. En: *Obras completas* (pp. 215-252). Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, H. (Director). (1962). *Carnival of Souls*.
- Martel, L. (Directora). (2008). *La ciénaga*.
- . *La mujer sin cabeza*. (2001).
- . (2004). *La niña santa*.
- . (2010). *Nueva Argirópolis*.
- Chocobar. Presentación de Lucrecia Martel en el Festival de Locarno 2020. (2020). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8O4R3lazLAI>
- . *Rey muerto*. Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, 1995.
- Martel, L. (2013). Territorios transitables. En: Ingrassia, Franco (comp.). *Estéticas de la dispersión* (pp. 67-76). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Martin, D. (2016). *The Cinema of Lucrecia Martel*. [El cine de Lucrecia Martel]. Manchester: Manchester University Press.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. [Crisis y capitalismo en el cine contemporáneo argentino]. Durham: Duke University Press.
- Wolf, S. (18 de julio de 2011). Sistemas de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel. *Revista Ñ*. Recuperado de [http://www.clarin.com/rn/ideas/Sistema\\_de\\_encierros-\\_El\\_lugar\\_en\\_el\\_cine\\_de\\_Lucrecia\\_Martel\\_0\\_rJjCik6vXx.html](http://www.clarin.com/rn/ideas/Sistema_de_encierros-_El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_0_rJjCik6vXx.html)

Williams, R. (2002). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.